



Le rock filmé : quelques pistes

François Ribac

► To cite this version:

François Ribac. Le rock filmé : quelques pistes. N. T. Binh. Musique et cinéma, le mariage du siècle ?, Actes Sud/Cité de la Musique. Arles, 2013. hal-01135246

HAL Id: hal-01135246

<https://hal.science/hal-01135246>

Submitted on 25 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le rock filmé : quelques pistes

Le 5 juillet 1954, un jeune chanteur enregistre avec deux autres musiciens sous la direction de Sam Philipps, un producteur/ingénieur du son, propriétaire d'un petit label de disques de Memphis (Tennessee) dénommé *Sun*. Après de nombreux tâtonnements, l'équipe choisit un blues d'Arthur Crudup intitulé *That's All Right (Mama)*. Dans ce mélange de country et de blues, la voix de crooner d'Elvis (son idole est Dean Martin) trouve idéalement sa place. Récit réel ou fictionnel, cette séance de studio est considérée comme la matrice originelle du rock'n'roll. L'année suivante, alors que la réputation d'Elvis ne cesse de croître, le générique du film *Graine de violence* rend immensément populaire la chanson *Rock Around The Clock* interprétée par Bill Haley and his Comets. Bientôt, le rock s'impose aux USA puis en Europe. Alertées par ce phénomène, des firmes cinématographiques indépendantes et d'Hollywood s'intéressent à cette nouvelle musique.

Aux origines

Dans les premières fictions rock, souvent tournées à-la-va-vite, des acteurs ou de vrais interprètes de rock passent des auditions, se produisent dans des shows à la radio et, in fine, sont remarqués par des *scout talents* comme le DJ de radio Alan Freed. Récits croisés avec des intrigues amoureuses, des guerres de gang, courses de voitures, chroniques policières etc. Si cette lutte pour la reconnaissance évoque les comédies musicales des années quarante avec les stars juvéniles d'Hollywood (par exemple Mickey Rooney et Judy Garland) puis les jeunes crooners (Sinatra, Doris Day), ces films ont néanmoins leurs spécificités. D'abord, l'Amérique des mid-fifties n'est plus la même que celle d'avant la deuxième guerre mondiale. Ensuite, les rockers utilisent leur corps d'une façon qui leur appartient. Durant les séquences musicales, les interprètes se produisent avec leurs instruments (guitares électriques, batterie, microphones) et souvent sur des scènes, des cadres bien plus réalistes que les décors oniriques des *musicals*. Ce n'est pas seulement là une question de budget mais aussi de changement d'axe. Le corps des rockers est plus "naturel" moins stylisé que celui de Fred Astaire ou d'Ann Miller issus du circuit du Vaudeville et de Broadway. De plus, Bill Haley, Chuck Berry, les Platters interprètent surtout leur propre rôle à l'écran, jouant souvent -presque en temps réel- leur propre carrière.

Elvis

Dès 1956, Elvis rejoint Hollywood où il tournera rien moins que trente et un films en treize ans. De la même manière que dans les films d'exploitation décrits ci-dessus, le King interprète régulièrement des rôles qui évoquent ses débuts et en particulier dans *Amour frénétique* (1956), *Le rock du bagne* (1957) et *King Creole* (1958). Mieux, dans *Le rock du bagne*, il rejoue la scène originelle du rock avec les deux musiciens qui étaient avec lui dans les studios de *Sun* trois ans avant. Dans les séquences musicales de ces films, on prend la mesure du charisme de Presley. S'il chante avec sa voix, c'est véritablement avec son corps qu'il parle au public. Alors que les stars masculines du *musical* s'exprimaient beaucoup avec leurs jambes, en particulier dans les numéros de claquettes, le King utilise aussi ses hanches. S'affranchissant de la décontraction de l'*entertainer*, son visage et son corps laissent transparaître, et sans

fard, sa rage d'adolescent. En parallèle à ce type de rôles, il interprète aussi des personnages sans rapport avec sa propre histoire dans des films où la musique est peu présente et, de plus en plus, des comédies musicales “à l'ancienne”. Lassé, il quitte Hollywood en 1969.

Comment filme t-on un groupe ?

À peu près au moment où Elvis est happé par la routine hollywoodienne, les Beatles s'imposent dans le paysage mondial du rock. *Quatre garçons dans le vent* (1964) nous montre vingt quatre heures de leur vie en tournée en Angleterre. On y trouve des thématiques déjà explorées dans les biopics de la fin des fifties ; les coulisses du métier (voyages, fans, tensions, répétitions), les rapports difficiles avec les adultes (le manager, les pros) et de nombreuses performances musicales. Mais le film de Richard Lester se distingue également à plusieurs titres. Il est tourné en noir et blanc et évoque le style du *free cinéma* british ; montage cut, caméra à l'épaule, scènes de rue, humour sarcastique, jeu avec les apparences. Pour accentuer l'impression de réel, les dialogues sont inspirés par les “vrais” Beatles. Surtout, Lester adopte deux parti-pris qui feront date. D'une part, il convoque de véritables fans pour des séquences de concert. Grâce à l'insertion de leurs cris et applaudissements dans la bande son, le cinéaste crédibilise la dimension “live” des performances (tournées en playback). D'autre part, il réalise des scènes où le groupe se comporte de façon loufoque et décalée (jeux absurdes accélérés au montage, cavalcades effrénées, grimaces) pendant qu'une de ses chansons est diffusée en off. Procédant ainsi, Lester “rockise” le cinéma autant qu'il “cinématise” le rock. Celui-ci devient potentiellement une musique de film en tant que telle, tandis que le récit filmique s'émancipe de la contrainte d'illustrer les paroles des songs et de montrer les interprètes simulant le direct. En d'autres termes, les bases du clip sont posées, clips que les Beatles adopteront lorsqu'ils cessent de faire des concerts en 1966. Dans un même ordre d'idées, toute une lignée de films, comme par exemple *Le sous marin Jaune* (1968) *Tommy* (1975) ou le plus récent *Accross the Universe* (2007), s'inspirent d'albums de groupes rock pour développer une narration et des personnages. Au delà des films musicaux, les *rock songs* seront de plus en plus utilisées dans les films dès la fin des années soixante et pour toutes sortes de situations. Pour des cinéastes comme Schlessinger (Cf. la chanson thème de *Macadam Cowboy*), Coppola, Scorsese, Wenders, Tarantino, Assayas, la bande son rock est partie intégrante de leur vocabulaire.

Feedback

Le désir de suivre à la trace “le rock en train de se faire” se retrouve également dès le milieu des sixties chez les documentaristes. La matière ne manque pas en effet ! Tournées de Dylan et rencontres houleuses avec la presse (*Don't Look Back* 1965), séances en studio des Stones (*One + One* 1968) et des Beatles (*Let it be*, 1970), grands festivals aux USA (*Monterey Pop* 1967, *Woodstock* 1970, *Wattstax* 1973), shows théâtralisés de Bowie en *Ziggy Stardust* (1973). Grâce à ces films, toutes les composantes de la “société rock” des sixties/seventies sont mises à jour et -point capital- archivés ; les entourages des artistes (agents, organisateurs de festivals,

ingénieurs du son, roadies, videurs, maquilleuses), les lieux du rock (champs boueux de *Woodstock*, théâtres victoriens pour Bowie, salles de répétitions et d'enregistrement, coulisses), les objets (camions, consoles de mixage, chaises pour le public de *Monterey Pop*, éclairages et murs d'amplificateurs et la lutherie électrique propre au rock) et enfin le(s) public(s). Car s'il ne fallait ne mentionner qu'un point commun entre tous ces documentaires c'est bien cette extrême attention pour les spectateurs (trices). Ceux-ci sont fréquemment filmés et interviewés lorsqu'ils arrivent sur les lieux des spectacles. Débute alors une description très raffinée des vêtements, coiffures, comportements, bivouacs, véhicules et, plus généralement, de ce que la foule rock fait aux environnements où elle s'installe. Puis lorsque les concerts commencent, les caméras et les micros font du dialogue continu entre la scène et les spectateurs, caractéristique des musiques populaires, une véritable dramaturgie. Qu'il s'agisse de fictions ou de documentaires sur le rock, la caméra se tourne résolument vers la salle et, plus généralement, s'intéresse à ceux et celles qui aiment ça.

De temps (quasi) réel à l'histoire

Dès la fin des années soixante-dix, le rock des fifties aux seventies est devenu un patrimoine qui résonne autant pour ceux qui l'ont vécu que pour les nouvelles générations. Cet appétit des cinéastes et du public s'exprime notamment dans les biopics -qui existaient dès les débuts du cinéma et que Hollywood a toujours chéri-. Grâce à eux, le cinéma peut exhumer des destins tragiques (ex. *The Rose* 1979 inspiré par Janis Joplin), ressusciter des répertoires et interprètes oubliés (*Honkytonk Man* 1982), parodier l'industrie musicale et ses stars (*The Rutles : All You Need Is Cash* 1978), relire l'histoire de la musique et des crises sociales (*Hair* 1979) ou des fans (*Presque célèbre* 2000). Dans cette galaxie de récits, toutes les façons de filmer le rock s'exposent et se superposent ; studio et scène, intimité et notoriété, enfance et mort, création et audition, reconstitution minutieuse et trahison(s). Une masse inestimable d'informations et de plaisir(s) qui ne demandent qu'à être discutés, contredits et réinterprétés. En somme, tout ce qui fait l'attrait du rock et du cinéma qui, tous deux, charrient tant de choses pour les individus comme pour les sociétés.

François Ribac, compositeur de théâtre musical et maître de conférences à l'Université de Dijon. Auteur de *L'avaleur de rock* (La Dispute 2004) et, avec Giulia Conte, de *Stars du rock au cinéma* (Armand Colin 2011).